

УДК 821.161

Гомон Андрей Михайлович

кандидат филологических наук,

доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики

Национальный технический университет

«Харьковский политехнический институт»

Gomon Andrey

PhD of Philology,

Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Languages and Applied Linguistics

National Technical University

«Kharkiv Polytechnic Institute»

Чернявская Светлана Николаевна

кандидат исторических наук, доцент,

доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики

Национальный технический университет

«Харьковский политехнический институт»

Chernyavskaya Svetlana

Candidate of Historical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of

Ukrainian, Russian Languages and Applied Linguistics

National Technical University

«Kharkiv Polytechnic Institute»

Полянская Ирина Валентиновна

доцент кафедры украинского, русского языков и прикладной лингвистики

Национальный технический университет

«Харьковский политехнический институт»

Polyanskaya Irina

Associate Professor of the Department of Ukrainian, Russian Languages and Applied Linguistics

National Technical University

«Kharkiv Polytechnic Institute»

**«ОТВРАТИТЕЛЬНЫЙ ГРОТЕСК ЭПОХИ»:
«ТАК БЫЛО» (1905) Л. Н. АНДРЕЕВА:
СМЕХОВАЯ НЕОМИФОЛОГИЯ И ИНТЕРТЕКСТ**

**«A DISASTERY GROTESK OF THE EPOCH»:
«IT WAS» (1905) BY L. N. ANDREEV:
LAUGHTER NEOMYTHOLOGY AND INTERTEXT**

Аннотация. В статье впервые осуществлен анализ литературной легенды Леонида Андреева «Так было» в смеховом аспекте. Предложена оригинальная мифопоэтическая и интертекстуальная трактовка произведения как яркий пример иронически-парадоксальной историософии писателя.

Ключевые слова: бунт, революция, смех, карнавализация, ирония, гротеск, абсурд, трагикомедия, парадокс.

Summary. The article is the first to analyze the literary legend «It Was» by Leonid Andreev in a laughable aspect. An original mythopoetic and intertextual interpretation of the work is proposed as a vivid example of the ironic-paradoxical historiosophy of the writer.

Key words: revolt, revolution, laughter, carnivalization, irony, grotesque, absurdity, tragicomedy, paradox.

Леонид Николаевич Андреев, в начале XX века «самый интересный писатель Европы и Америки» (М. Горький), и сегодня, во многом, «непрочитанный» писатель.

В 1904 году Андреев задумал цикл, представляющий его неомифологию и состоящий из четырех произведений: I. Двадцатый (Людвик); II. Воскрешение Лазаря; III. Две женщины на войне; IV. Иуда. По первоначальному замыслу цикл должен был называться «Сказки Дьявола» или «Сказки Бессмертного». В дальнейшем состав цикла претерпел некоторые изменения (вместо «Двух женщин» появился «Бентовит»), а первоначальное название отпало вообще. Таким образом, и само возможное название, и лежащие в основе повествовательной структуры цикла *ирония и парадокс* прямо указывают на их первоисточник — *повествователя-Дьявола* («Великого искусителя»).

В каждой из историй, поведанных inferнальным рассказчиком, повествуется об испытании Человека. В их основе (за исключением «Так было» (1905)) лежат общеизвестные евангельские сказания, канонический смысл которых «сказочник» сознательно сталкивает с собственным *парадоксальным* истолкованием. Это порождает ошеломляющий эффект, причем поэтика «морального шока» включает в себя и *смеховые* элементы.

Свой исторический пессимизм писатель выразил в литературной легенде «Так было» (1905). Само по себе название произведения (лейтмотив — «*так было, так будет*») восходит к Библии («Что было, то и будет <...> и нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1,9)) и косвенным образом указывает как на легендарный (мотивный) прототекст, так и на недвусмысленную позицию «сказочника» цикла.

Проблематика этого известного произведения, его историко-культурный контекст, а также особенности воплощенной в нем художественной «индивидуальной мифологии», охарактеризованы достаточно всесторонне П. Басинским [2], С. Ильевым [8], Л. Гальцевой [5], И. Московкиной [11], С. Роле [15], С. Ясенским [14] и др., однако *ироническая мифопоэтика, смеховой подтекст и интертекст* «Так было» остаются не до конца проясненными.

Склонность к серьезно-смеховому осмыслению истории человечества проявилась у Леонида Андреева в художественной реализации ницшеанской идеи «вечного возвращения» («вечного возврата»), в основе которой лежит основополагающий принцип мифологического сознания и обратимости времени: «Всякая истина крива, само время есть круг» [12, с. 112]. Писателю всегда импонировала *идея Революции*, однако его отношение к *исходам революций* было весьма скептическим. Андреев постоянно задавался вопросом: «Каковы пути развития *Революции* и не окажется ли она лишь *Бунтом*, «бесмысленным и беспощадным»?»

Для художественного воссоздания цикличности истории, и ее постоянно повторяющегося ритма,

Андреев берет Великую Французскую революцию. В его изображении — *это и прообраз, и грозный символ, и модель всякой революции*. Поэтому в «Так было» писатель не столько стилизует повествование под «Очерк из эпохи Французской революции» (этот подзаголовок был снят самим автором), сколько воссоздает основные вехи, присущие всем подобным грандиозным историческим событиям. Тем самым он одновременно *предостерегал* современников и *предсказывал* судьбу грядущих революций XX века. Думается, что события Французской революции привлекли внимание Андреева в качестве сюжетного источника именно тем, что несмотря на все величие и мировое значение, этот исторический феномен воспринимался писателем-гуманистом, как и Ф. Шлегелем, во многом «...как *отвратительный гротеск* эпохи, где смешались в ужасном хаосе глубокие предрассудки и насильственные кары, причудливо переплелись в грандиозную *трагикомедию* человечества» [7, с. 45].

Произведение открывается описанием башенных часов, восходящее, по нашему мнению, к изображению Часов Вечности в готическом романе Ч. Метьюрина «Мельмот Скиталец» (1820): «...установленные на вершине гигантские часы; вспышки пламени озаряли огромный их циферблат <...> единственная стрелка этих таинственных часов повернулась <...> достигла назначенного предела — полутора столет (ибо на этом необычном циферблате отмечены были не часы, а одни лишь столетия)» [10, с. 527]. Любопытно в этой связи также отметить, что предстоящее Французской революции народное восстание в одной из провинций королевства (как передает историк Т. Карлейль, с чьими сочинениями был знаком Андреев) началось с *нелепо-абсурдного* предположения, что «...появление башенных часов приведет к повышению соляного налога» [9, с. 16]. Не этим ли историческим фактом «задается» с первых строк повествования в «Так было» определенная *трагикомичность* описываемых Андреевым событий?

«Хранителем Вечности» в произведении выступает зловещая фигура одноглазого Часовщика, в облике которого прослеживается нечто дьяволически-плутовское (Часовщик крив, лукав, нелюдим, все время проводит в «общении» с часами-маятником, отчего «...сделался *философом*, как тогда говорили» [1, с. 163]). Центральный образ ухмыляющегося одноглазого Часовщика может восприниматься и как проекция inferнального «сказочника» всего цикла, и как символический образ наблюдателя очередной *трагикомической* мистификации Бессмертного. Сходными чертами будет наделен и будущий андреевский Иуда («Иуда Искариот» (1907)). Изображая демонического доморощенного «мудреца»-философа, несущего службу Времени, автор изначально «задавал» некую *фантазмагорическую условность* всему дальнейшему повествованию.

Как заметил С. Ясенский, образ Часовщика может иметь и еще один источник — экстравагантцу Э. По «Черт на колокольне» (1839) [14, с. 405]. В этом произведении черт забирается на часовую башню бюргерского городка Школькофремена, и часы начинают бить тринадцать раз, повергая в ужас его честных жителей. Своей фантазмагорией в духе «*черного юмора*» писатель подчеркивал внутреннюю алогичность, никчемность и ущербность существования обывателей, — «любителей точного времени и кислой капусты» [13, с. 177]. Черт, как известно, всегда наблюдает за событиями с какой-то вершины. Следует отметить, что и одна из химер на крыше Собора Парижской Богоматери — «Задумавшийся Дьявол» («Дьявол-мыслитель»), также с высоты взирает на *трагикомедию* человечества.

В основе «Так было» лежит конфликт между властью и свободой, персонифицирующихся в известных антагонистах — представителе деспотической власти (Короле) и революционном народе. Носителем «тайнственной власти» «одного над миллионами» является «загадочный владыка города и страны» — Король (Двадцатый), *гротесково совмещающий черты Бога и Дьявола*. И в этом, видимо, и заключается «тайна» и «страшная загадка» антиномической природы власти: она одновременно и «от Бога», и «от Дьявола» (ср. слова духа зла из Библии: «власть <...> предана мне, и я, кому хочу, даю ее» (Лк. 4,6); и слова ап. Павла: «нет власти не от Бога» (К Рим. 13,1)).

Так, Король, «загадочный владыка города и страны», «был человеком», но благодаря власти и могуществу, «легче становилось думать, что он Бог». Его, подобно Богу, люди любили «больше себя, больше, чем жен своих и детей». В то же время, Король, «тайнственный ставленник безумия, смерти и зла», может «в разрушении и зле» превосходить «дьявола и все адские силы» [1, с. 164–165]. Андреев на протяжении всего повествования подчеркивает преобладание именно *дьяволического* элемента власти. Арестованный Король, стремясь «к своей дьявольской свободе <...> очаровал одних <...> усыпил других <...> Свободный смех он превращает в рабские слезы <...> заключенный, он свободно проявляет свою *дьявольскую* власть, возрастающую на расстоянии» [1, с. 168, 174]. Власть Короля, как и власть Великого инквизитора, зиждется на «чуде, тайне и авторитете».

Но вот народ «потерял привычку повиноваться», и вспыхивает революция — «тайнственное восстание миллионов» [1, с. 165]. По Андрееву, стремление к свободе так же непостижимо, как и «тайнственная власть» (бессознательный рефлекс свободы в человеке противостоит воле к власти). Будучи стихийным «творчеством масс» (запланированными и заранее подготовленными в истории, как правило, бывают только заговоры и перевороты), настоящая народная революция принимает форму *грандиозного карнавала* и развивается по его законам: «Как не уговаривались

миллионы, чтобы подчиняться, так не уговаривались они и для того, чтобы восстать...» [1, с. 166].

Кризисный момент истории в сознании народа связывается с праздничным мироощущением, и карнавалы автоматически переносятся на серьезный, официальный строй жизни и соединяются с ним. *Революция сливается с карнавалом* и становится формой жизни — временным состоянием «утопического царства всеобщности, свободы, равенства» [3, с. 14]. Андреев не случайно берет за основу произведения наиболее «*карнавализованный*» период Французской революции — от вторжения бедноты в королевский дворец до казни Короля и начала революционного террора.

Таким образом, изображенная в легенде Андреева революционная стихия, может быть описана в терминах и духе карнавалы традиций, охарактеризованной М. Бахтиным. Революция, как и карнавал, — всенародна: «...сразу из множества отдельных, маленьких, незаметных сопротивлений выросло огромное, непобедимое движение <...> и сразу отовсюду потекло ко дворцу восстание» [1, с. 166]. Революция, как и карнавал, отменяет иерархические отношения и устанавливает вольный фамильярный контакт между людьми, «*особый тип общения*, невозможный в обычной жизни» [3, с. 16].

Наиболее показательна в этом отношении сцена «развенчания» Короля и его *смеховое* «превращение» из реального носителя «тайнственной власти» в карнавалы *короля-шута*: «Кое-кто морщился; но было *так весело*, что и он забывал досаду, и *со смехом*, как на карнавале, когда венчают на царство пестрого *шута*, начинал вопить:

— «Да здравствует Двадцатый!»

Смеялись» [1, с. 166]. Народ «развенчал» Короля, и он фактически с этого момента становится (и люди почувствовали это) карнавалы королем-плеником, королем-шутком (в этой сцене, по свидетельствам историков, его еще и «увенчивали» красным фригийским колпаком), над которым теперь всякий волен безнаказанно смеяться.

Такой всенародный смех над Королем в его собственном дворце весьма симптоматичен, — это прежде всего смех над страхом перед властью и ее земным воплощением. Такой смех убийственен, так как он окончательно губит («le ridicule tué» — «*смешное убивает*» — любимая поговорка французов) «чудо, тайну и авторитет» королевской власти как некоего сверхъестественного феномена. А. Герцен отмечал: «*Смех* имеет в себе нечто революционное <...> во дворце <...> никто не смеется <...> *Одни равные смеются между собой* <...> Заставить улыбнуться над богом Аписом — значит расстричь его из священного сана в простые быки» [цит. по: 3, с. 106].

Апофеозом окончательного «развенчания» тирана (превращения его в «*смешное страшилище*») является кульминационная сцена суда над Королем. Мифический дракон («чешуйчатая спина», «раздвоенный

язык», «жестокая пасть, дышащая огнем») неожиданно оказывается «носатым буржуа с носовым платком», вместо грома и молнии слышится сморкание, «это среднего роста толстяк <...> *смесь добродушия, ничтожества и глупости*». «Ожидали короля, а явился шут <...> какой *смешной!* Вот так король! <...> *Смешно, и странно, и немного жутко*» [1, с. 176, 178]. В связи с этим возникает проблема иронично-парадоксальной идентификации тирании. Получается, что тираном может быть кто угодно — и «горилла с волосатым телом», и революционное народное собрание со своими вождями, да и сам народ в своей слепой одержимости в поисках и казнях изменников.

Особое место в «Так было» занимает также этическая проблема (восходящая к Достоевскому) — допустимо ли казнить одного человека ради свободы «тридцати пяти миллионов?» Ведь и Король такой же гражданин свободной республики, как и все. И здесь срабатывает инерция мышления народа — «старый рабий страх» не отменяется даже смешным видом Короля. А все потому, что в тысячелетнем народном сознании «...всякого короля <...> полагается считать *деспотом*, пирующим в роскошном дворце» (Б. Вышеславцев) [4, с. 168]. Таким образом, Король изначально обречен на смерть: «Двадцатый осужден *заранее* совестью всего народа; пощады ему нет и не может быть...» [1, с. 176]. В то же время в сцене казни Короля *парадоксально* просвечивает рождение нового тирана. Обезумевшая от разыгравшейся казни народная толпа изображается *пародийно-профанирующе*, — совершая кровью казненного Короля «...помазание на новое царство свободы» [1, с. 183] (ср. «...кровь Его на нас и на детях наших» (Мф. 27, 25)), революционный народ становится *смеховым «двойником»* Короля, которого ждет та же участь.

Андреев убедительно показывает, как из свободного духа карнавальная природа революции неизбежно возникает новый деспотизм (ср. взаимосвязь карнавала и власти inferнального смеха в «Смехе» (1901)). Это выражается, в первую очередь, в повторяющемся мотиве *безумного танца*, «плясок Смерти» (в духе немецких художников Г. Гольбейна Младшего и А. Дюрера; ср. также гротесковую живопись английского художника Э. Барра («Джонни-Смерть» (1932) и др.), подчеркивающих кровавую стихию происходящих исторических потрясений: «...снова наполнились улицы, и черная безграничная толпа закопошилась в *странном, одуряющем танце*, сплетении резких и неожиданных движений <...> У редких фонарей <...> светлелись <...> лица, *горящие смехом* <...> На одном из фонарей болтался кто-то повешенный...» [1, с. 169–170].

Революция, вначале переживаемая как радость от осознания падения ненавистной тирании и провозглашения республики, как всенародное празднество, оборачивается диким разгулом, вакханалией кровавого «карнавала смерти». Сходное состояние восставшего народа зафиксировано и историками:

«Это был *безграничный, безраздельный смех, трансцендентный взрыв мирового хохота*, сравнимый с сатурналиями древних <...> Все это разрушило «старые формулы» и разрушило их с пляской» (Т. Карлейль) [9, с. 182].

В финале «Так было» возникает символическая картина слепого разгула коллективных страстей, ритуально-кровавой пляски хохочущей толпы: «Опьянели от *дикой радости* <...> кружились, задыхаясь в танце; бежали куда-то <...> разливались по городу, неся с собою крики, гул и *неудержимый, странный хохот*» [1, с. 183]. Показательно, что «свободный смех» толпой заменяется «неудержимым, странным» (читай — дьявольским) хохотом. *Дьявольская насмешка* персонифицируется в самом революционном народе, одержимом жаждой разрушения и убийств, а также в преобладании коллективно-инстинктивного начала над индивидуально-разумным (ср. сцену безумного вандализма толпы в «Царе» (1904)).

Андреев изображает не только *трагикомедию власти*, но и *трагикомедию свободы*, так как они оказываются парадоксально взаимосвязанными и взаимообусловленными. Свобода легко переходит в произвол, в «*вечный бунт вечных рабов*» (Д. Мережковский). Ироническая антиномичность и *трагикомичность* власти и свободы заключается, по Андрееву, в том, что они амбивалентны: вызывают в рабах протест (желание свободы), но при этом пробуждают волю к власти в самих освобожденных.

Иначе говоря, свержение тирании (власти) парадоксально оборачивается присвоением власти «свободными» рабами. Неслучайно возглас «Рабы!» (подтекстовый лейтмотив «Из глубины веков (Царь)» (1904)) органично вписывается и в «Так было». Андреев как бы дает понять, что перед нами те же рабы, с той лишь разницей, что это — рабы иной исторической формации, возмнившие себя свободными. Но, по Великому инквизитору, «...разве бунтовщики могут быть счастливыми?.. Они ниспровергнут храмы и зальют кровью землю. Но догадаются наконец <...> что они <...> бунтовщики слабосильные, *собственного бунта своего не выдерживающие*» [6, с. 229, 233]. В таком контексте отчаянные возгласы «Горе народу! Горе свободе!», [1, с. 171] *трагикомически* звучат как «Горе победителям!».

Политическая свобода иронически оказывается карнавальная, т.е. смеховой. И дело здесь вовсе не в социально-экономических формациях и планах по переустройству общества (социализм, по Андрееву, — «мораль рабов»), а в самой двойственной природе человека, обуславливающей двойственную сущность власти. Рабство *внутри* человека, подобно тому, как и «Царствие Божие *внутри* вас есть» (Лк., 17, 21). Это хорошо понимают два депутата, стоящие на мосту и смотрящие на плывущие по реке трупы. Не обращая внимания на вечерний город («там еще было весело») из которого доносится «гул

голосов, смеха и песен» они подводят итоги происхождения: «Нужно убить рабов. *Власти нет — есть только рабство*» [1, с. 183]. Таким образом, те из рабов, кто не пал в революционных боях, к сожалению, неизбежно спускаются с высот своего духа, возвращаются в рабское состояние и оказываются во власти Рока. Об этом и размышляют два депутата в финале «Так было». Их диалог поразительно напоминает аналогичный разговор отца и сына в финале «Царя» (1904). В обоих произведениях герои приходят к почти одинаковым выводам:

« — Они все уничтожат. Все разрушат!

— Нет <...> Завтра они найдут *нового царя*» [1, с. 258] («Царь»);

« — Я не верю в ихнюю свободу. Они *слишком радуются* смерти Ничтожного» [1, с. 183] («Так было») (ср. «бессмертие в ничтожестве» «Реквием» (1917)).

«Так было» заканчивается символическим хохотом одноглазого Часовщика: «...искоса взглянул и *рассмеялся*, — и *хохотом* ответил обрадованный маятник. Качался, *улыбался* широко своею медною рожею и *хохотал*:

— Так было — так будет. Так было — так будет.

— Ну-ну? — поощрял одноглазый, *покатываясь со смеху*.

— Так было — так будет!» [1, с. 184].

Дьявол в своей второй сказке *зло посмеялся* над тщетой человеческих усилий что-либо изменить в жизни и еще раз напомнил мятущемуся Человеку: «Что было, будет вновь, / Что было, будет не однажды...» (Ф. Сологуб).

Итак, легендой «Так было» Леонид Андреев фактически подводил черту «бунтарскому» этапу своих творческих исканий. И хотя проблема *Бунта и Революции* (а также их *трагикомического* соотношения) не исчезает совсем (пьеса «Царь-Голод» будет написана в 1908, а роман-миф «Сашка Жегулев» в 1911 году) и по-своему будет волновать писателя вплоть до смерти, идея Бунта в понимании Андреева претерпевает существенную трансформацию и, по П. Басинскому, «...отныне лишается своего поэтического ореола и предстает исключительно как пример *бесплодной* попытки преобразования жизни» [2, с. 141–142].

Литература

1. Андреев Л. Н. Полное собрание сочинений и писем: в 23-х т. М.: Наука, 2017. Т. 4. 768 с.
2. Басинский П. В. Поэзия бунта и этика революции: реальность и символ в творчестве Л. Андреева. Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 132–148.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
4. Вышеславцев Б. П. Вечное в русской философии / Вышеславцев Б. П. Этика преображенного Эроса. М., 1994. С. 153–324.
5. Гальцева Л. А. Революция 1905 года в изображении Леонида Андреева: проза 1905–1907 годов / Русская литература XX века: дооктябрьский период. Тула: Тульский гос. пед. институт им. Л. Н. Толстого, 1975. Вып. 7. С. 83–94.
6. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30-ти т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 14. 512 с.
7. Зарубежная литература XIX века. Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов: учеб. пособие. М.: Высшая школа, 1990. 367 с.
8. Ильев С. П. Проза Л. Андреева: проблематика рассказов «Губернатор» и «Так было» / Русская литература XX века: дооктябрьский период. Тула: Тульский гос. пед. институт им. Л. Н. Толстого, 1975. Вып. 7. С. 95–110.
9. Карлейль Т. История Французской революции. М.: Мысль, 1991. 575 с.
10. Метьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. 2-е изд. М.: Наука, 1983. 704 с.
11. Московкина И. И. Между «pro» и «contra»: координаты художественного мира Леонида Андреева: монография. Х.: ХНУ им. В. А. Каразина, 2005. 288 с.
12. Ницше Ф. Сочинения: в 2-х т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. 830 с.
13. По Э. А. Полное собрание рассказов / пер. с англ. М.: Наука, 1970. 800 с.
14. Ясенский С. Ю. Рассказ Леонида Андреева «Так было»: историко-культурный контекст / Великая Французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 397–406.
15. Rolet S. «Tak bylo» de Leonid Andreev / Revue des Etudes Slaves. 1991. T.LXIII. № 4. P. 753–764.